

Библиографические ссылки

1. Блауберг И. И. О здоровом смысле и задачах образования: уроки Бергсона // Филос. науки. 2011. № 3. С. 48–64.
2. Гуськова М. В. Эвалюация процесса и результатов внедрения Федеральных государственных стандартов в практику высшего профессионального образования // Высш. образование сегодня. 2011. № 9. С. 10–13.
3. Ореховский А. В. Научная деятельность на социально-гуманитарном факультете // Высш. образование в России. 2011. № 8–9. С. 46–51.
4. Ланглюа Л. Философия в университете XXI века // Филос. науки. 2011. № 3. С. 79–88.
5. Исмакова Б. С. О социокультурной коммуникативной компетенции студентов технического вуза // Высш. образование сегодня. 2011. № 11. С. 18–20.

© Пискорская С. Ю., 2012

В. Н. Базылев,
доктор филологических наук, профессор
Государственный институт русского языка
имени А. С. Пушкина, Россия, Москва

ДАНИИЛ ХАРМС – ПЕРЕВОДЧИК

Согласно тонкому наблюдению Вальтера Беньямина, аллегория неотделима от меланхолии, одновременно матери аллегорий и их содержания. Поэтому сам распад переводной литературы – это не конец литературы, а аллегория распада истории. Переводная литература предстает в виде аллегорической руины собственной, когда-то целостной исторической формы.

Хармс в полной мере осознает проблематику конца истории литературы, переживавшуюся Мандельштамом, и не только, конечно, им одним. Но его реакция на эту проблематику совершенно неортодоксальна. Хармс часто работает в поэтике фрагмента, несомненно, отражающей распад большой литературной формы. Но короткие тексты Хармса сами по себе даются как законченные «атомы». Его «обломки» не являются руинами, отсылающими к некоей высшей целостности, они самодостаточны. Форма же самопроявления вневременного у него принципиально антиаллегорична. Вневременное принимает у него форму либо «атомистического», либо «идеального». Отсюда повышенный интерес писателя к своеобразной квазиматематике, геометрии и метафизике – важной сфере его литературной референции. Хармс решительно выходит за рамки литературы и строит свою литературу как антилитературный факт. Показательно, что у него

часто возникает мотив мельницы, но, в отличие от Мандельштама, он также облачен в антиаллегорические формы. Колесо мельницы у него – это абстракция – круг, ноль, это образное выражение неких идеальных, а потому внеисторических понятий.

Антиаллегоричность Хармса позволяет ему решительно преодолевать искус меланхолии, вызываемой созерцанием останковки времени в аллегорической «руине». Рефлексия над историей, как правило, принимает у него форму юмористическую, ироническую. Остановка времени у Хармса фиксируется прежде всего через постоянно повторяющийся сюжет – забывания, отсутствия всякого предшествования литературному дискурсу, творения от нуля, от ничего, монограмматизма и т. д. Континуум прерван, и разрыв в континуальности есть форма беспамятства. Именно беспамятство и позволяет преодолевать меланхолию, являющуюся, согласно Фрейду, работой памяти. Вся практика классической интертекстуальности так или иначе основывается на меланхолической памяти, трактующей цитату как обломок прошлого, как вневременной фрагмент, так как цитата всегда выламывается из континуума, по существу, аллегорического содержания.

Основная и крайне амбивалентная связь хармсовских текстов с интертекстуальным полем выражается в его практике пародирования. Конечно, пародия, как мы знаем со времен тыняновских штудий, – это тоже форма переписывания текста, форма литературной референции. Главным же объектом хармсовского пародирования является газетная хроника происшествий. Хармсовские «случаи» откровенно ориентированы на этот газетный жанр, что пародийно объединяет Хармса, в свою очередь, с влиятельным слоем литературы двадцатых годов, ориентировавшейся на газету как форму представления «материала». Хроника газетных происшествий интересна в данном контексте тем, что она безлична. Когда-то Вальтер Беньямин написал, что цитированное слово становится «именным» словом, оно получает знак авторства – имя. Он же заметил, что высшим достижением Карла Крауса является его способность делать даже газету цитируемой, т. е. придавать принципиально безличной форме – индивидуальный голос. Хармс пародирует газету, оставляя за «оригиналом» статус безличности. Его пародирование отталкивается от формы, как бы не имеющей индивидуального истока, не связанной с именем. Слово в такой пародии остается безымянным, источник не обладает памятью имени. Пародируемый текст хотя и связывается с газетой, все же возникает как будто ниоткуда. Газета, вероятно, и интересуется Хармса потому, что она парадоксальным образом воплощает отсутствие памяти культуры, отсутствие имени. К хронике происшествий это относится еще в большей мере, чем к иным газетным жанрам. Хроника – амнезический жанр, рассчитанный на мгновенное забывание. Происшествие, теряющее индивидуальность в силу его выпадения из истории, у Хармса к тому же не входит в сферу индивидуальной памяти потому, что отсылает к газете.

То, что Хармс не работает в режиме классической интертекстуальности, то, что память в его текстах ослаблена до предела, именно и ставит его творчество на грань традиционных филологических представлений о литературе и делает его исключительно интересной фигурой для сегодняшнего исследователя.

С точки зрения Хармса, цитирование, пародирование, перевод – любую форму обработки предшествующего текста – следует понимать как принципиальный разрыв со всем полем предшествующих значений. Любое изменение делает текст-предшественник неузнаваемым и может пониматься как стирание мнезических следов. У Хармса есть рассказ про Антона Антоновича, который сбрил бороду и которого «перестали узнавать»:

– Да как же так, – говорил Антон Антонович, – ведь, это я, Антон Антонович. Только я себе бороду сбрил.

– Ну да! – говорили знакомые. – У Антона Антоновича была борода, а у вас ее нету.

– Я вам говорю, что и у меня раньше была борода, да я ее сбрил, – говорил Антон Антонович.

– Мало ли у кого раньше борода была! – говорили знакомые.

В такого рода текстах Хармс постулирует невозможность сохранения идентичности, в случае если в облик вносятся пусть даже незначительные трансформации. Антон Антонович отправляется к своей знакомой Марусе Наскаковой, которая также не может узнать его. На все попытки героя напомнить Марусе о своем существовании, приятельница отвечает:

Подождите, подождите... Нет, я не могу вспомнить кто вы...

Случай с Антоном Антоновичем транспонируется уже непосредственно в область письма в ином тексте, который я процитирую полностью:

«Переводы разных книг меня смущают, в них разные дела описаны и подчас даже очень интересные. Иногда об интересных людях пишется, иногда о событиях, иногда же просто о каком-нибудь незначительном происшествии. Но бывает так, что иногда прочтешь и не поймешь, о чем прочитал. Так тоже бывает. А то такие переводы попадают, что и прочитать их невозможно. Какие-то буквы странные: некоторые ничего, а другие такие, что не поймешь, чего они значат. Однажды я видел перевод, в котором ни одной буквы не было знакомой. Какие-то крючки. Я долго вертел в руках этот перевод. Очень странный перевод!»

Перевод для Хармса – это общее обозначение практики трансформации или транспонирования текста. Хармс, однако, шутливо описывает перевод именно в смысле трансформации внешности Антона Антоновича. Речь идет не о переводе с языка на язык, а о каких-то манипуляциях

со знаками, деформации графем. Как будто перевести текст с русского на английский означает деформировать кириллицу в латиницу. Но деформация эта сохраняется в переводе именно как разрушение внятной графической формы письма. Обработка текста-предшественника – это его деформация, разрушающая память. Вместе с деформацией исчезают значения. Перевод в таком контексте – это практика антиинтертекстуальная по существу, потому что она делает текст неузнаваемым (как Антона Антоновича) и в пределе нечитаемым. Перевод означает не воспроизведение оригинала в новом языке, но фундаментальное разрушение оригинала. Сам Хармс увлекался экспериментами по деконструкции графем и изобретению собственного письма, «лишенного памяти». Более того, сохранились опыты Хармса по переводу его собственной загадочной тайнописи на язык придуманных им иероглифов – «каких-то крючков», если использовать его собственные слова.

Хармсовский «опыт» о переводе связан с несколькими аспектами его поэтики. На материале письма он интерпретирует идею филологического историзма. В тексте-оригинале описываются, по словам Хармса, «разные дела и подчас даже очень интересные», иногда «события», иногда «незначительные происшествия». Оригинал как бы состоит из «атомов» истории, в том числе понятой и как хроника газетных происшествий – «случаев». Перевод разрушает понятие события как некой смысловой или текстовой связности, он еще более атомизирует события вплоть до их полного исчезновения. Он трансформирует события в графы, которые подвергаются деформации и превращаются в чистую графическую арабеску – линию (крючки). В ряде текстов слова разлагаются на буквы, превращаются в монограммы. Историческое, таким образом, разрушается вместе с памятью текста и одновременно трансформируется во внеисторическое – букву, закорючку, граф, «крючок». Этот специфический распад «события» в граф, осуществляемый переводом, действительно вводит его в область, к которой неприменимо историческое мышление.

Но что такое хармсовские «крючки» или странные значки его тайнописи? С одной стороны, это, конечно, абстрактные линии. С другой же стороны, и это особенно важно, они не превращаются в идеальные геометрические знаки, обладающие вневременным, «идеальным» содержанием. Особенность этих «крючков» в том, что они знаки письма, но письма, лишенного универсальности, не включенного в память общей коммуникации. Эти значки обладают смыслом лишь в некоем совершенно единичном случае. В конечном счете они имеют значение только для одного человека – «переводчика» или – как в случае с тайнописью – Даниила Хармса. Статус «крючков» перевода в этом смысле эквивалентен единичному и одновременно абстрактному статусу происшествия, «события» оригинального текста. «Крючки» – недописьмо и недогеометрия. Они выражают то напряжение между единичным и абстрактным, которое характерно для всего твор-

чества Хармса, как бы раздираемого между двумя полюсами – внеисторичности единичного «случая» и внеисторичности геометрических и метафизических абстракций. «Крючки» – это как раз то звено, через которое оба эти полюса взаимодействуют.

Переход от одного полюса к другому у Хармса часто выражается в деконструкции события, случая, предмета, исчезновении его в неких геометрических формах (например, в превращении в шар, круг) или просто в полном растворении формы предмета. Мельничное колесо у Хармса – хороший пример того, как предмет превращается в умозрительную абстракцию (круг, ноль). Геометрия – это наиболее радикальный полюс исчезновения предмета, само понятие о котором последовательно проблематизируется писателем. Интерес к геометрии, квазиматематике для Хармса мотивирован тем, что они относятся к области идеального, вневременного, трансцендирующего историю, и, одновременно, объективного. Такому подходу нельзя отказать в логичности. Поскольку литература имеет дело с областью идеального не в меньшей мере, чем с областью «реального», она хотя бы в силу этого не может быть сферой исключительно «исторического», традиционно уводящего в тень ее фундаментальный онтологический аспект.

Это обусловлено пристальным вниманием Хармса именно к философским, метафизическим понятиям, к сфере «идей». Существенно, однако, то, что философия интегрируется Хармсом не в некую собственную философскую систему, а в ткань художественных текстов. Тип литературы, с которым экспериментирует Хармс, можно назвать «идеальным». Он строится на своеобразно понятой онтологии литературного умозрительного мира, возникающего в результате распада мира исторического. И, как всякий «идеальный» мир, – это мир внетемпоральный. Одна из наиболее радикальных утопий Хармса – это его попытка создать литературу, преодолевающую линейность дискурса, казалось бы, сопряденную любому литературному тексту и со времен Лессинга считающуюся основополагающим свойством словесности. Для Хармса же темпоральность выводит литературу из сферы идеального в область дурного исторического. Именно с этой утопией связаны основные аспекты хармсовской поэтики, поскольку опыт Хармса – это опыт переосмысления некоторых фундаментальных аспектов словесности.

© Базылев В. Н., 2012